

Photogravure & Imp. Goupil & Cie

Société

D'AQUARELLISTES

FRANÇAIS



PARIS

H LAUNETTE EDITEUR
LIBRAIRIE ARTISTIQUE
22, Rue de Vaugirard, 22, Paris

GOUPIL & Cie EDITEURS
PARIS, 9, RUE CHAPTAL
19, Boulᵈ Montmartre, 2, Place de l'Opéra



Mme la Baronne N. DE ROTHSCHILD



C'est en 1867 que Mme la baronne Nathaniel de Rothschild débutait au Salon par des vues du golfe de Gênes qui furent aussitôt très remarquées et très appréciées. Dès le premier jour se révélaient ces très hautes qualités d'exécution, ces très heureux dons d'observation et de sentiment qui ont placé aujourd'hui Mme de Rothschild au premier rang parmi les aquarellistes français.

En 1868 et en 1869, Mme de Rothschild abandonna le Midi, remonta vers le Nord et offrit au public une très intéressante et très brillante série d'aquarelles qui nous conduisaient en Hollande, sur les bords de la Meuse, aux environs d'Amsterdam, etc., et qui traduisaient avec la plus rare justesse d'expression, avec le sens

le plus intime des choses, le caractère si particulier et si original de cet étrange pays.

1870 nous ramène en Italie, à Venise, à Rome, sur les côtes d'Istrie. Mme de Rothschild expose sept aquarelles qui ne sont qu'une bien faible partie d'une belle suite de dessins et d'aquarelles rapportés d'un long voyage en Italie, consacré tout entier à l'étude et au travail.



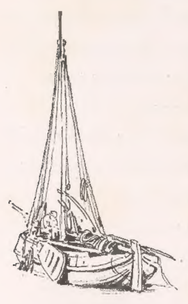
Mme de Rothschild, au Salon de 1872, nous montre la Bretagne et nous fait pénétrer dans cette merveilleuse petite ville de Dinan qui est un des plus purs bijoux de la France. Mme de Rothschild a ce grand mérite de ne pas être atteinte de ce mal qui dévore bien des artistes : je veux parler de la spécialité. Elle ne se parque point, ne se cantonne point dans un étroit domaine; la suite de ses travaux n'est pas une éternelle répétition des mêmes paysages et des mêmes cieux. De nature curieuse et chercheuse, elle fait non pas seulement son tour de France, mais son tour d'Europe.



Tout l'intéresse, tout l'attire et tout l'appelle : l'Italie, la Hollande, la Bretagne, l'Espagne, le pays basque, etc., et partout s'imprégnant de l'air qu'elle respire, partout prise de trouble et d'émotion devant la nature, partout elle sait interroger et comprendre les horizons qui l'entourent, partout elle sait traduire avec une exquise fidélité les impressions qui sortent des choses.

Cependant à ce Salon de 1872 Mme de Rothschild n'exposait pas seulement des vues de Bretagne. Une aquarelle figurait au livret sous

ce titre plein de simplicité : *Oignons du Midi.* Sur une serviette de toile bise liserée de bleu étaient couchés trois gros oignons d'un joli rose



violacé, tout fleuris et tout empanachés, tout gonflés de sève et de vie, merveilleux de couleur et de relief; à côté des trois gros oignons se tenait modestement, humblement, une petite gousse d'ail blanche comme neige. Mme de Rothschild avait trouvé moyen de glisser dans cette aquarelle un intérêt dramatique; un couteau de cuisine à manche de bois noir, à la lame éclatante, était placé sur la serviette à côté des oignons; on sentait que leur dernière heure était venue et que bientôt c'en serait fait de ces roses si délicats et si lumineux, de ces blancs si fins et si tendres.

Ces oignons de Mme de Rothschild obtinrent au Salon de 1872 un très vif succès; ils furent discutés cependant, et même attaqués. M. Albert Wolff les blâma, tout en reconnaissant qu'ils étaient d'une exécution magistrale. C'était le sujet qui l'étonnait et l'inquiétait.



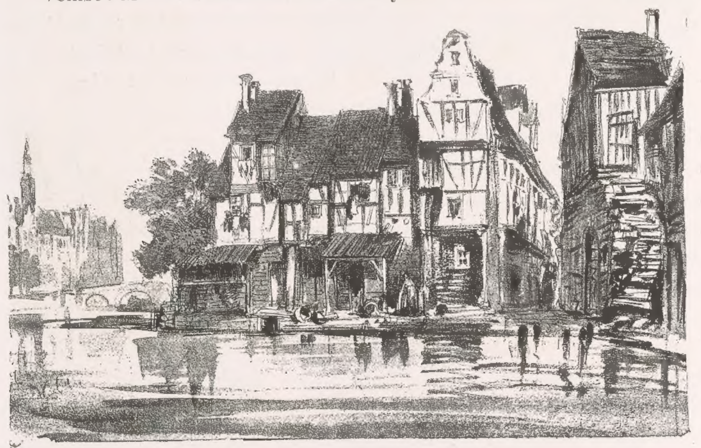
— Voilà, disait-il, une femme du monde qui expose. Vous croyez peut-être qu'elle a envoyé au Salon des enfants tout blancs et tout blonds, des paysages poétiques, des muses et des nymphes, des lis et des roses. Pas du tout : elle nous envoie de l'ail et de l'oignon.

M. Albert Wolff dut être bientôt rassuré. Ces trois gros oignons et cette petite gousse d'ail, flanqués de ce cruel couteau, n'étaient qu'une spirituelle fantaisie. Mme de Rothschild reprenait et continuait la série si brillante et si variée de ses études d'après nature.

Elle exposait au Salon de 1874 une vue du portail de l'église de Béost et au Salon de 1875 des vues des rues de Salies-de-Béarn. Là, encore, se montraient l'ingénieuse fertilité de son talent, ses rares qualités d'observation juste et pénétrante, cette netteté qui n'exclut ni la franchise, ni la largeur d'exécution, cette entente parfaite de la chose rendue avec la chose vue, de l'impression traduite avec l'impression reçue.

Nous retournons en Italie avec le Salon de 1876. Mme de Rothschild expose deux très importantes aquarelles : une vue de Scafati, aux environs de Naples, et une vue de l'Abbazia di San Gregorio, à Venise.

Venise ! Mme de Rothschild doit nous y ramener bien souvent, pendant

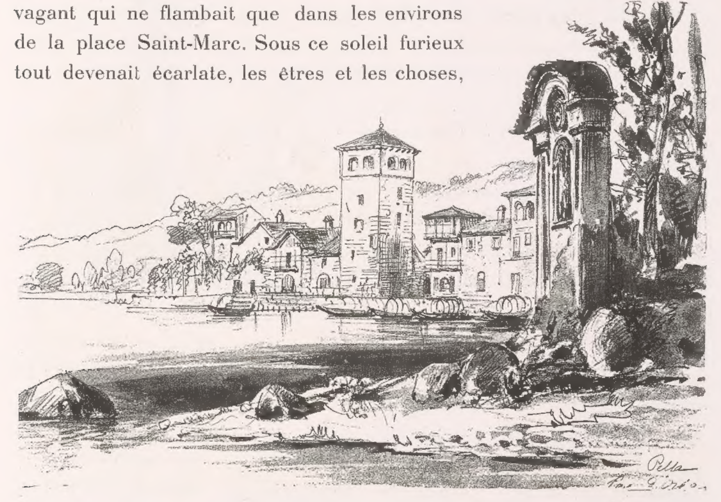


les années qui vont suivre, et toujours avec le même bonheur, toujours avec le même succès. D'ailleurs, à cet égard, les deux plus importantes photogravures intercalées dans cette notice rendent ma tâche facile et parlent plus éloquemment que toutes les paroles du monde. Elles permettent d'apprécier dans tout son éclat et dans toute sa force l'heureux talent de Mme de Rothschild.

J'ai en ce moment dans les yeux l'original d'une de ces fidèles et précises reproductions, la vue du canal *Ogni Santi.* De cette aquarelle se dégage une exquise senteur de grâce et de fraîcheur. Baignés d'une lumière égale et douce, d'une lumière sans tapage et sans fracas, ces palais, ce joli pont blanc et rose, ces arbres légers et souples, le dôme

et les clochetons de l'église des Gesuatès, ces toits ensoleillés viennent se refléter hardiment, nettement, dans ces eaux délicieuses qui offrent un appui solide et résistant à ces lourds bateaux noirs, en même temps que, fluides et transparentes, elles se laissent pénétrer par les clartés du ciel.

Une certaine Venise était à la mode, il y a une trentaine d'années, et la mode, quoi qu'on en dise, est chose assez tenace, surtout quand elle est absurde, ce qui lui arrive bien souvent. Sur cette Venise étincelait et rayonnait, dans un ciel absolument extravagant, un soleil non moins extravagant qui ne flambait que dans les environs de la place Saint-Marc. Sous ce soleil furieux tout devenait écarlate, les êtres et les choses,



les palais et les gondoles, le Campanile et les Procuraties, les garçons du café Florian et les Anglaises en voyage, lesquelles sont cependant suffisamment couperosées et vermillonnées par elles-mêmes. Dans cette débauche de carmin, les touristes qui entraient à Venise perdaient immédiatement, comme par un coup de baguette, leur couleur naturelle et passaient au rouge le plus violent. Ces éblouissantes et aveuglantes vues de Venise ne pouvaient guère se regarder qu'avec des lunettes bleues. Et les peintres ordinaires de l'ancienne capitale de la sérénissime république avaient fini par imposer au public cette Venise flamboyante, rutilante et fulgurante.

Fromentin, ce grand peintre et ce grand écrivain, était allé à Venise

quelques années avant sa mort. Il en avait rapporté deux admirables vues du Grand Canal, dans lesquelles le soleil faisait en conscience, mais sans excès, son métier de soleil et ne répandait pas sur Venise les torrents échevelés d'une lumière fantastique.

Un gros négociant en peinture, très expert en son métier, vint voir ces deux tableaux dans l'atelier de Fromentin. Il les regarda, il les admira, mais il ne les acheta pas.

— C'est très beau, dit-il, seulement ce n'est pas de vente.

— Pourquoi cela? demanda Fromentin.

— Ce n'est pas Venise...

— Ce n'est pas Venise!... Mais c'est la Venise que j'ai vue! Allez au Louvre... Regardez les Guardi et les Canaletti. Ils connaissaient Venise, ceux-là.... et c'est bien leur Venise que j'ai retrouvée là-bas.

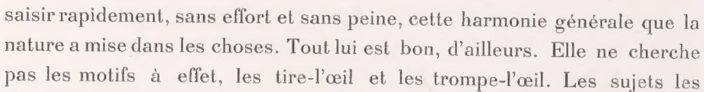
— D'accord... d'accord... Mais je voulais dire que ce n'est pas la Venise à laquelle on a accoutumé le public dans ces derniers temps. Nous sommes obligés, malheureusement, de compter avec les habitudes prises.



Et les deux tableaux de Venise se trouvaient encore dans l'atelier de Fromentin, le jour de sa mort.

Ces vues pyrotechniques de Venise se faisaient de chic, dans l'atelier. Grâce au ciel, ces temps ne sont plus. Les paysagistes ont découvert cette chose toute simple qui consiste à peindre, en plein air, d'après nature,

et Mme de Rothschild a contribué, pour sa bonne part, en ces dernières années, à nous rendre la vraie Venise. Cette ville merveilleuse l'a plusieurs fois attirée, elle y a passé de longs mois qui lui paraissaient courts, consacrés tout entiers à cet art qui est la passion de sa vie.



Mme de Rothschild a rapporté de Venise un grand nombre d'études et d'aquarelles enlevées d'une main ferme et légère; elle a ce don de saisir rapidement, sans effort et sans peine, cette harmonie générale que la nature a mise dans les choses. Tout lui est bon, d'ailleurs. Elle ne cherche pas les motifs à effet, les tire-l'œil et les trompe-l'œil. Les sujets les plus simples et les plus tranquilles prennent, sous son pinceau, couleur, chaleur et mouvement.



Il y a des tableaux qui vous laissent hors du cadre et d'autres qui vous y appellent, vous y attirent, vous y entraînent, vous y retiennent. Eh bien, on pénètre dans les aquarelles de Mme de Rothschild, on s'y promène, on y respire, on y vit à l'aise; elles ne vous donnent pas et ne vous laissent pas l'impression d'une chose froide et fermée, sans air et sans profondeur.



Le talent de Mme de Rothschild est un talent clair et précis; elle possède cette qualité que Vauvenargues a si justement appelée le vernis des maîtres : *la netteté*. Sachant voir et sachant exécuter, elle se tient le plus heureusement du monde entre ces deux extrêmes : trop finir et ne pas assez finir. Elle cherche à prendre, en quelque sorte, la nature sur le fait, sans arrangement ni complication, sans tricherie ni duperie, avec une rare sûreté de coup

d'œil et une rare sûreté de main. Elle n'est ni de l'école du *lâché*, ni de l'école du *léché*.

Cette phrase n'est pas de moi. Un des artistes les plus distingués et les plus spirituels de ce temps me disait, au Salon, il y a une dizaine d'années :

— La querelle est entre deux écoles : l'école du *léché* et l'école du *lâché*.

— Et en fin de compte, lui demandai-je, qui l'emportera ? Le *léché* ou le *lâché?*

— Ni l'un ni l'autre. Lentement, insensiblement, par l'accord inconscient et confus de tentatives individuelles, il se fera une transaction ; on finira un peu plus que ceux qui ne finissaient pas assez, un peu moins que ceux qui finissaient trop. De là sortira un art nouveau, ou du moins renouvelé, plus libre, plus franc, plus



Photogravure & Imp. Goupil & Cie



près de la nature et de la vérité. Il arrivera... Relisez l'*Essai sur la peinture*, de Diderot..., et vous verrez ce qui arrivera. C'est le plus grand critique d'art qui ait jamais existé. Ce diable d'homme a tout dit et tout prédit.



Mon interlocuteur d'il y a dix ans avait pleinement raison. Ce qui arrive aujourd'hui est bien ce que Diderot conseillait et annonçait vers le milieu du siècle dernier. C'est une chose admirable que ce chapitre premier de l'*Essai sur la peinture* intitulé : *Mes pensées bizarres sur le dessin.* Diderot commence par établir ce principe :

« La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a ses causes, et de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être. »

Cela posé, Diderot se demande s'il est bien raisonnable d'obliger les



pensionnaires de l'Académie à dessiner pendant sept ans, dans l'atelier, d'après le modèle.

« C'est là, dit-il, que, pendant ces sept pénibles et cruelles années, on prend la manière dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées ; toutes ces actions froidement imitées par un pauvre diable, gagé pour venir trois fois par semaine se déshabiller et se faire

mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ?... J'ai connu un jeune homme plein de goût qui, avant



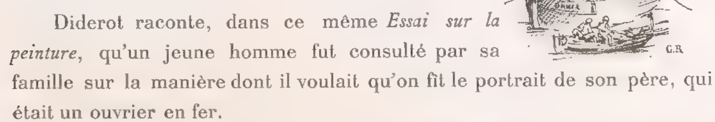
de jeter le moindre trait, se mettait à genoux et disait : « Mon Dieu, délivrez-moi du modèle ! » Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements, conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes gens que je trouvais sur le chemin du Louvre avec leur portefeuille sous le bras : « Mon ami, combien y a-t-il de temps que vous dessinez là ? Deux ans. Eh bien, c'est plus qu'il ne faut. Laissez-





moi cette boutique de manière. Allez-vous-en aux Chartreux et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête : allez à la paroisse, rôdez autour des confessionnaux et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain, allez à la guinguette et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques, soyez observateur dans les rues, dans les jardins, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. »

Diderot raconte, dans ce même *Essai sur la peinture*, qu'un jeune homme fut consulté par sa famille sur la manière dont il voulait qu'on fît le portrait de son père, qui était un ouvrier en fer.



« Mettez-lui, dit-il, son habit de travail, son bonnet de forge, son tablier ; que je le voie à son établi avec une lancette ou un autre ouvrage à la main,

qu'il éprouve ou qu'il repasse, et surtout n'oubliez pas de lui faire mettre ses lunettes sur le nez. »

Ce projet ne fut pas suivi : on envoya à ce jeune homme un beau portrait de son père, en pied, avec une belle perruque, un bel habit, de beaux bas, une belle tabatière à la main; le jeune homme, qui avait du goût et de la vérité dans le caractère, dit à sa famille :



« Vous n'avez rien fait qui vaille; je vous avais demandé mon père de tous les jours, et vous ne m'avez envoyé que mon père du dimanche. »

Mme de Rothschild ne met à la nature ni belle perruque, ni bel habit; elle nous donne des paysages de tous les jours, et non des paysages du dimanche. Elle suit le conseil de Diderot; elle court le monde et



regarde la vie; elle observe dans les rues, dans les jardins, dans les maisons; elle ne *mannequine* pas la nature... et on la *mannequinait* autrefois. On arrangeait un paysage comme on arrangeait un modèle; on le trouvait trop simple, trop nu; on ajoutait un rocher par ci, une cascade par là; on groupait par terre quelques vieux débris de colonnes et de chapiteaux pour meubler le premier plan; sur ces ruines, on asseyait un jeune pâtre qui contait fleurette à une jeune bergère; on faisait passer en l'air de grands oiseaux

aux ailes éployées pour meubler le ciel; bref, on faisait du décor et non du paysage.

C'est depuis quelques années seulement que le public a pu apprécier dans toute sa souplesse le talent de Mme de Rothschild. La destinée des aquarellistes a été bien douloureuse jusqu'en l'an de grâce 1879, qui a vu leur délivrance et leur entrée dans la terre promise.

Les organisateurs du Salon traitaient cruellement les aquarellistes; ils les reléguaient en des salles mystérieuses et introuvables, en des endroits déserts et glacés où il était presque dangereux de s'aventurer. Il fallait beaucoup d'audace et beaucoup de ruse pour arriver à découvrir, au Salon, l'exposition des aquarellistes. Et bien souvent on était obligé de renoncer à l'entreprise, après avoir fait inutilement plusieurs étapes à travers des kilomètres de portraits de famille et de tableaux de bataille. Les aquarellistes se sont révoltés; ils ont proclamé leur indépendance, et l'ouverture de leur exposition particulière, chaque année, fait événement.

Rue Laffitte, en 1879, Mme de Rothschild envoyait cinq aquarelles : *Dans les lagunes, à Venise; Maison de paysan près de Naples; Puits près de Torre Annunziata; Maison dite de Castor et Pollux, à Pompéi.*



J'ai gardé très net le souvenir de cette dernière aquarelle, impression saisissante de ruine et de solitude sous un soleil implacable. C'était bien là cette ville morte si admirablement décrite par Taine dans son *Voyage en Italie :*

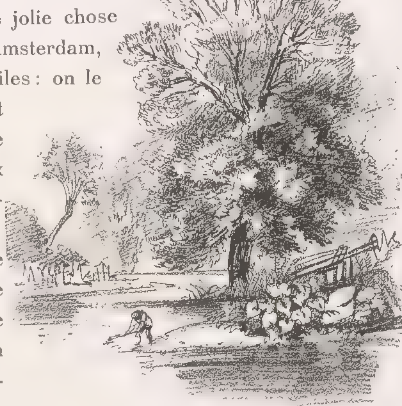
« Une cité grise et rougeâtre, demi-ruinée et déserte, amas de pierres sur une colline de roches, avec des files de murs épais et de dalles

bleuâtres, tout cela blanchâtre dans l'air éblouissant de blancheur; à l'entour, la mer, les montagnes et la perspective infinie. »

En 1880, Mme de Rothschild se partageait entre l'Italie et les provinces basques espagnoles; elle exposait six aquarelles : *Une maison à Pasages*, *une Vue de Pompéi*, *la Carniceria*, *Renteria*, *le Grand Canal à Venise* et *Sur la Corniche, près Nervi*.

En 1881, *Murano*, *la Tour des Brigands au Cannet*, et quatre aquarelles intitulées tout simplement *Venise*, et qui peuvent compter parmi les plus remarquables de l'œuvre de Mme de Rothschild.

Enfin, en 1883, rue de Sèze, nous avons eu encore deux aquarelles de Venise et une suite de vues de Hollande, de l'aspect le plus vivant et le plus original. Quelle jolie chose que ce *Moulin des Steurs* à Amsterdam, battant l'air de ses grandes ailes : on le voyait tourner, on l'entendait grincer, pendant que son ombre plongeait au fond de ces eaux tranquilles sur lesquelles flottaient de larges nénufars.

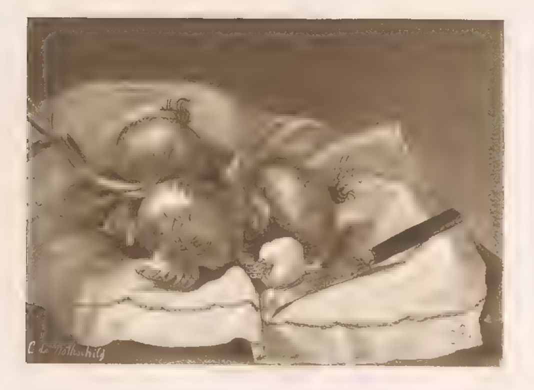


Voilà ce que nous a montré Mme de Rothschild. Mais si le public connaissait tout ce qu'elle ne montre pas! Ceux-là se tromperaient bien qui croiraient que l'auteur de toutes ces œuvres charmantes est *un amateur* ne travaillant que pour s'amuser, pour se distraire, pour remplir les heures inoccupées de sa vie. Il est évident que Mme de Rothschild n'a pas absolument besoin de travailler

pour vivre, et cependant elle ne saurait vivre sans travailler, sans travailler beaucoup, sans travailler toujours. Elle aime le travail pour lui-même, pour les joies qu'il lui a données, pour les consolations qu'il lui a apportées.

La plus grande et la meilleure partie de sa vie se passe dans ce bel atelier du faubourg Saint-Honoré, tout peuplé de merveilles et de chefs-d'œuvre : des Guardi, des Bonnington, des Decamps, des Fortuny, etc., etc. Et si l'on ouvre au hasard un des meubles en chêne sculpté qui se trouvent là, on se trouve en face d'une immense quantité d'études et de dessins de Mme de Rothschild, qui témoignent d'une véritable passion de travail que rien n'a jamais lassée, et que le plus légitime des succès a, d'ailleurs, pleinement récompensée.

LUDOVIC HALÉVY





JAMES TISSOT



Un certain nombre d'amateurs et même de critiques d'art ont été fort surpris en apprenant que la Société des Aquarellistes français venait d'admettre M. James Tissot au nombre de ses membres. Comment, ce peintre charmant des mœurs britanniques, cet analyste délicat de l'habitude corporelle et des grâces de la femme anglaise serait un Français? Pour nous qui comptons déjà quelques chevrons sur notre manche de critique, — nous n'en tirons aucune vanité : on sait depuis Napoléon Ier que les chevrons ne sont pas une marque d'esprit, — il eût été tout à fait impardonnable d'ignorer que le nouvel élu appartient à la France par sa naissance, par son éducation, et, j'ajouterai, par ses premiers succès. Il faut être bien jeune pour n'avoir

pas entendu parler du rôle qu'il a joué dans nos Salons annuels de 1859 à 1870.

James Tissot est né à Nantes, le 15 octobre 1836. Au collège, on n'eut pas à tempérer son ardeur pour le travail : la marotte de l'art s'agitait déjà devant les yeux de l'enfant et l'empêchait de discerner les beautés du *De viris*. Une lettre que l'artiste m'a écrite dernièrement, révèle le fait avec une modestie touchante : « Je ne crois pas, est-il dit dans cette lettre, qu'il y ait jamais eu de cancre pareil à moi. Je suis un des rares spécimens d'élèves à qui on a fait tripler la troisième..., mais aussi mon pupitre était un vrai musée. On y voyait de tout, dessin, sculpture, architecture ; un clocher gothique en bois avec voûte, flèche, clochetons, etc... »



En historien désireux d'établir une fois de plus le bien déduit des choses, je m'empare de cette manifestation précoce de l'amour du peintre pour le gothique : on sait que les préoccupations archaïques devaient le poursuivre pendant les premières années de sa carrière. Leys a été l'étincelle qui ralluma dans le cœur du jeune homme cette passion du bric-à-brac dont nous le voyons enflammé sur les bancs du collège.

Il est probable que M. James Tissot, à défaut d'encouragements, n'eut pas grand mal à vaincre les répugnances paternelles, car nous le retrouvons à vingt ans tranquillement assis devant un chevalet, dans l'atelier de Lamothe, à Paris. Lamothe? On ne sait où prendre Lamothe aujourd'hui. C'était à coup sûr un mauvais peintre ; il avait, il est vrai, reçu les enseignements de Ingres et peut-être savait-il les transmettre à d'autres. Les premiers essais de Tissot furent donc dans le style de Ingres ; mais à la suite d'une visite qu'il fit à Leys, en 1859, il se

convertit à l'archaïsme et devint un des apôtres les plus fervents de cette religion nouvelle : la route d'Anvers avait été son chemin de Damas.

A partir de cette date, James Tissot compte dans la peinture : il est violemment critiqué, donc il existe. Le portrait de sa mère est le premier ouvrage exposé par lui; son entrée dans la lice est ainsi marquée par un acte de piété filiale dont les artistes sont coutumiers, et qui se retrouve du reste un peu partout. Il est d'usage, en effet, parmi les jeunes gens des carrières libérales, d'inscrire en tête de leurs thèses, qui les sacrent docteurs, le nom des grands parents et des amis, c'est-à-dire de ceux à qui l'on doit tout et dont on espère... davantage.



Malgré son rare mérite, l'œuvre de M. James Tissot est peu connu en France; on nous permettra de rappeler brièvement celles de ses peintures qui ont occupé l'attention aux Salons de Paris de 1859 à 1870. Pour beaucoup de nos lecteurs ce sera une manière d'évoquer plus nettement que ne le feraient toutes les argumentations, des souvenirs effacés par le temps et qui certainement méritent d'échapper à l'oubli.

En 1859, M. James Tissot exposa deux peintures à la cire : *Saint Jacques le Majeur et Saint Bernard, Saint Marcel et Saint Ollivier;* les critiques du temps furent frappés des « airs de tête délicats » qu'on remarquait dans ces peintures. Ils trouvèrent que le jeune exposant faisait honneur à son maître Flandrin. Ce nom respectable accompagne, en effet, et patronne au livret de 1859 le nom de l'artiste débutant; mais dans les livrets suivants, M. James Tissot s'est toujours donné comme élève du seul M. L. Lamothe; le fait est qu'il n'a jamais reçu de leçons de Flandrin : le catalogue du Salon de 1859 s'était trompé.

A côté des deux tableaux de sainteté dont nous venons de donner les

titres, figurait une petite toile dont l'idée et la facture se ressentaient de la visite faite, cette année même, au maître d'Anvers, à Leys. Notre ami Paul Mantz relève, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le piquant archaïsme de la *Promenade dans la neige*, et adresse ses compliments au peintre, qu'il appelle *M. Jacobus* Tissot, sans doute entraîné par le désir de donner un prénom de circonstance à l'auteur de cette œuvre de savant, de ce tableau en *us*. Je n'ai pas vu l'acte de naissance de M. Tissot; le prénom de James qu'il porte doit être le sien; en tout cas il ne l'a pas adopté pour plaire aux Anglais, puisque nous le lui connaissons depuis qu'il fait de la peinture, c'est-à-dire dix ans avant son départ pour l'Angleterre.



En 1860, la galerie de M. Goupil, rue Chaptal, montra avec succès la *Marguerite à l'église* qui est restée une des meilleures toiles de M. Tissot. C'est là une peinture vigoureuse et franche, quoiqu'elle soit très fouillée dans les détails. Le reproche qu'on peut faire au peintre, et qui lui a été fait bien des fois depuis, vise surtout l'excès de sincérité qui le portait à ne rien omettre; son art, comme celui des primitifs, répudiait les sacrifices, les négligences calculées dont la plupart des grands maîtres ont su tirer un excellent parti. C'est une manière de voir qui en vaut une autre; nous ne la discuterons pas et nous l'admettons volontiers, quoique nous nous rangions par goût du côté des maîtres de la peinture *arrivée*, c'est-à-dire en possession de

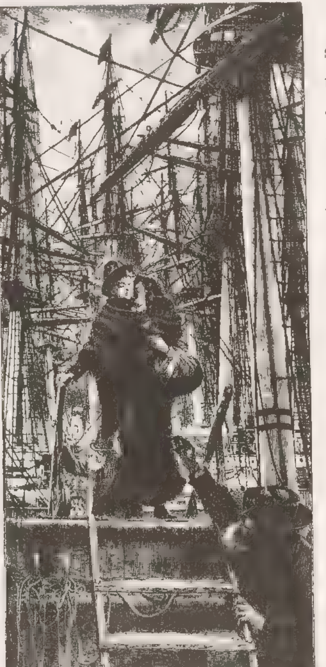
tous les moyens de peindre, les subterfuges compris. A propos de la *Marguerite* et des tableaux qui ont suivi, on ne manqua pas de crier au



pastiche; l'imitation des vieux maîtres hollandais et de leur résurrectionniste moderne, M. Leys, était flagrante. Cependant les critiques les plus acerbes ne purent s'empêcher de reconnaître que M. Tissot restait lui dans ces pastiches; cela seul suffirait à le classer parmi les artistes rares.

Le sentiment fin et personnel de l'artiste allait se dégager tous les jours davantage. Les fantaisies archaïques qui portent les noms de *Faust au Jardin*, *Marguerite à l'office*, la *Rencontre de Faust et Marguerite*, une des meilleures toiles du musée du Luxembourg, une silhouette de femme et une sorte de danse macabre accompagnée de cette légende : *Voie des fleurs, voie des pleurs*, firent sensation au Salon de 1861. Le peintre y montrait un humour qui n'appartenait qu'à lui, et l'étrangeté de ses costumes était relevée par un sentiment d'élégance dont on signalait déjà l'absence dans la peinture contemporaine. Ce défaut pèse encore lourdement sur les œuvres de la

plupart de nos artistes, voire les plus choyés du public; nos peintres costumiers habillent mal et sans goût, au moins dès qu'ils veulent s'attaquer aux modes d'autrefois. Avec la meilleure volonté du monde, on ne saurait retrouver en eux les traditions de leurs devanciers du XVIIIe siècle, ce grand siècle français où l'élégance courait les ateliers des artistes et des artisans décorateurs.



Au Salon de 1863, figurèrent: le *Départ*, scène vénitienne de la fin du XVe siècle, rappelant sans leur ressembler les sujets de Bellini et de Carpaccio; c'était un tableau très clair et d'une harmonie tranquille dans son éclat; le *Départ du fiancé :* ici le cortège est allemand; les personnages s'enlèvent avec vigueur sur un fond de paysage très bien traité et remplissant avec discrétion son rôle accessoire; enfin, le *Retour de l'Enfant prodigue* : cet ouvrage réunit tous les suffrages de la presse, dont M. Tissot n'était pas cependant l'enfant gâté.

Un double portrait, *Deux Sœurs*, fit une vive impression au Salon de 1864; la critique fut désarmée et proclama sans ambages que c'était là un des meilleurs ouvrages de l'Exposition; il se dégageait une délicieuse impression de fraîcheur de ce groupe charmant de jeunes filles, l'une déjà grande, l'autre à peine éclose, tachetant les rives verdoyantes de la Seine des tons vifs de leurs toilettes printanières. Le portrait de *Mademoiselle L. L.* dans son boudoir, devant une glace, n'eut pas moins de succès. Décidément l'artiste était de force à se dégager des étreintes de l'archaïsme; les compliments lui vinrent de tous côtés, et aussi les encouragements à persévérer dans la voie nouvelle où son talent venait d'entrer.

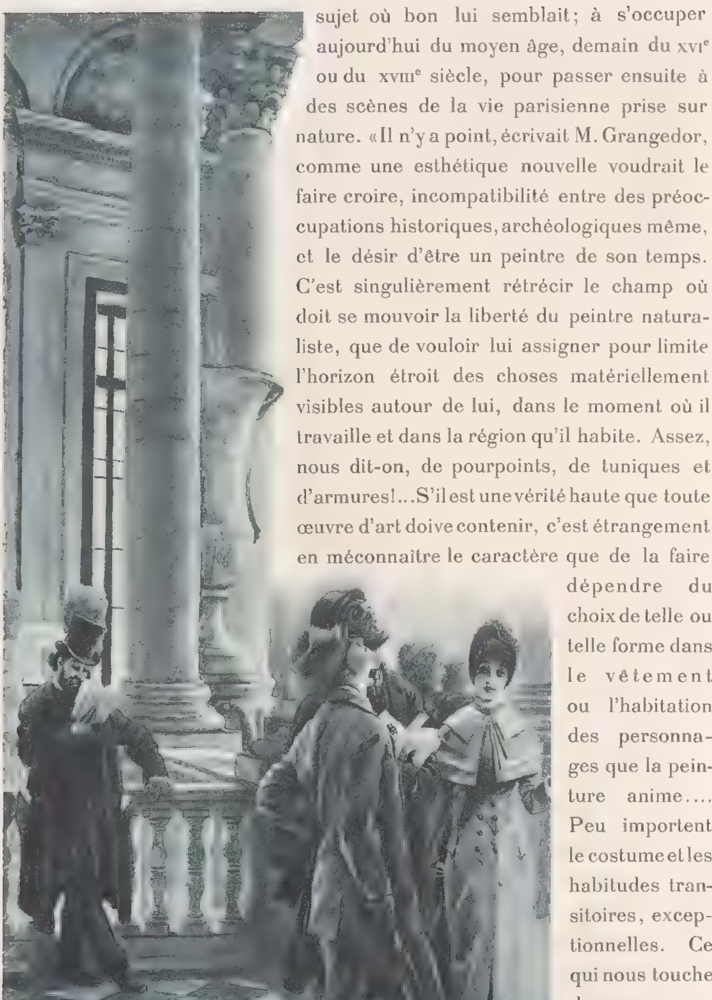
Cependant M. James Tissot ne pouvait se résoudre à quitter son cher magasin de curiosités; en 1865, il revint un instant à ses premières amours,

et du rapprochement naquit la *Tentative d'enlèvement*, scène du XVIe siècle, excellemment traitée du reste. Comme s'il eût senti le besoin de se faire pardonner ce que les esprits chagrins du journalisme considéraient comme une erreur coupable, il exposa, au même Salon, une autre toile où l'élégante originalité de son talent s'affirmait d'une manière indiscutable. Sur la berge d'un ruisseau, deux jeunes femmes et une petite fille se jouent, fleurs vivantes au milieu des pommiers en fleurs : les couleurs vives et contrastées se livrent bataille dans un ordre savant, admirablement réglé par l'artiste : lutte courtoise où les spectateurs ne risquent pas de recevoir des éclaboussures, comme il arrive trop souvent lorsque l'audace du metteur en scène n'est qu'un masque à son ignorance. Ce joli bouquet d'avril intitulé *le Printemps*, pouvait passer pour une adaptation au goût français des tentatives du peintre anglais Millais, autrefois voué au préraphaélitisme, et qui, lui aussi, a eu le bon esprit de ne pas se consacrer exclusivement au genre résurrectionniste.

Au Cercle de l'Union artistique, M. Tissot exposait, en cette même année 1865, un portrait de famille, modelé en camaïeu grisâtre relevé de quelques touches vives. Dans cette peinture, *le marquis de M...*, sa femme et ses enfants sont groupés sur la terrasse d'un parc : on sait que les Anglais affectionnent particulièrement cette façon de portraits ; il est probable que M. Tissot a dû renouveler plus d'une fois en Angleterre l'essai qui lui avait si bien réussi en France, mais je n'ai pas de renseignement particulier à ce sujet ; tout ce que j'ai pu obtenir de lui, c'est qu'il me donnât le chiffre approximatif de ses peintures. « Il me serait difficile, m'écrivait-il, de faire un relevé de mes tableaux : ce serait une liste monotone de 250 noms qui ne veulent rien dire, car j'évite autant que possible les titres à effet. »

Reprenons l'énumération des ouvrages qui nous sont connus pour avoir figuré à des Expositions parisiennes. Au Salon de 1865, M. Tissot avait, en outre de son Portrait de famille, le tableau les *Femmes à l'église ;* l'année suivante il exposa le *Confessionnal ;* en 1867, les *Dames vertes*, sujet contemporain. Le Salon de 1868 fit beaucoup parler de notre peintre ; on loua vivement et on critiqua de même la *Retraite*, scène prise aux Tuileries : les tambours attendent que l'horloge ait sonné l'heure des *ran* et des *plan ;* on admirait beaucoup la grâce un peu maladive des enfants qui s'apprêtaient à faire cortège ; l'effet de crépuscule était fort bien rendu.

Le « Salonnier » de la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1868, se rangea du côté des défenseurs de M. Tissot ; il soutint le droit de l'artiste à prendre son



sujet où bon lui semblait; à s'occuper aujourd'hui du moyen âge, demain du XVI[e] ou du XVIII[e] siècle, pour passer ensuite à des scènes de la vie parisienne prise sur nature. «Il n'y a point, écrivait M. Grangedor, comme une esthétique nouvelle voudrait le faire croire, incompatibilité entre des préoccupations historiques, archéologiques même, et le désir d'être un peintre de son temps. C'est singulièrement rétrécir le champ où doit se mouvoir la liberté du peintre naturaliste, que de vouloir lui assigner pour limite l'horizon étroit des choses matériellement visibles autour de lui, dans le moment où il travaille et dans la région qu'il habite. Assez, nous dit-on, de pourpoints, de tuniques et d'armures!...S'il est une vérité haute que toute œuvre d'art doive contenir, c'est étrangement en méconnaître le caractère que de la faire dépendre du choix de telle ou telle forme dans le vêtement ou l'habitation des personnages que la peinture anime.... Peu importent le costume et les habitudes transitoires, exceptionnelles. Ce qui nous touche dans une œuvre d'art, c'est précisément ce qui



échappe au changement et à la destruction. » Ce quelque chose, ajouterai-je, c'est l'expression d'un fait physique ou d'une pensée ; c'est encore le sentiment personnel qui a guidé l'artiste par tel chemin plutôt que par tel autre et qui nous le fait reconnaître entre mille, dans le passé le plus reculé, alors que nous ne savons rien de lui, pas même son nom quelquefois. Pour nous résumer, l'art n'est pas dans l'imitation servile des choses visibles et palpables ; l'artiste vraiment digne de ce nom, naturaliste ou autre, est celui qui, interprétant un sujet, y ajoute quelque chose de son propre fonds. L'élégance, la morbidesse, la fantaisie de M. James Tissot sont les qualités que nous prisons le plus dans ses œuvres : un autre ne les aurait pas, tout en se rapprochant autant que lui des mêmes modèles par un mérite égal de peintre et de dessinateur. Ces qualités lui assurent une indiscutable supériorité, qu'il les montre ici ou là, faisant revivre un épisode du temps passé, ou peignant les mœurs du jour.



Cette digression m'a entraîné loin de mon but et précisément au moment où j'allais l'atteindre ; je n'ai plus, en effet, que peu de tableaux à signaler pour arrêter la liste des œuvres françaises de M. Tissot, c'est-à-dire de celles qu'il a faites en France. Le salon de 1869 en contenait deux : *Une Veuve* et *Jeunes femmes regardant des objets japonais;* autant, celui de 1870 : *Partie Carrée* et *Jeune femme en bateau*, une peinture charmante qui passa dans la collection de M. W. H. Stewart.

Et ce fut tout ; les compatriotes de M. Tissot ne devaient plus entendre parler de lui, si ce n'est par le retentissement de ses succès en Angleterre.

Je ne dois pas passer sous silence un fait qui est tout à l'honneur du peintre : il accomplit bravement son devoir en face de l'ennemi, pendant la désastreuse campagne de 1870. M. James Tissot faisait partie d'une compagnie de volontaires où s'étaient enrôlés, avec M. Ed. Turquet, plusieurs

artistes connus : Jacquemart, Berne-Bellecour, Leroux, Vibert, Jacquet, et d'autres dont les noms m'échappent; tous se comportèrent vaillamment; il y eut des tués et des blessés, notamment au combat de la Jonchère.

C'est en 1871, après la Commune, que M. James Tissot est allé volontairement s'installer à Londres : sa qualité de Français lui a suscité bien des ennuis, mais en somme il doit au séjour de l'Angleterre la consécration de son talent, et ce qui en dérive, la fortune et la gloire. Ses œuvres ont occupé pendant plusieurs années, de 1872 à 1874, les différents angles, c'est-à-dire les places les moins enviées, à l'exposition de la Royal-Academy. Trois années consécutives, la Grosvenor-Gallery lui a ouvert ses portes, puis un beau jour, pour des raisons que nous dirons plus loin, il n'a plus été invité.



Les aquarelles et les eaux-fortes de M. Tissot ont autant fait pour sa renommée que ses peintures à l'huile. Dès 1864, c'est-à-dire l'année même où il commença à traiter des sujets contemporains, nous le voyons s'occuper d'aquarelle. La série des eaux-fortes prend date de 1875; il n'eut pas une minute d'incertitude sur le sort de ses gravures; les Anglais, grands amateurs de ce genre de travaux, firent main basse sur les épreuves, sans regarder au prix, qui est fort élevé. Cette partie de l'œuvre de M. Tissot est du reste exquise ; il faut l'avoir vue pour se faire une idée de ce qu'un artiste de grand talent peut faire rendre au dessin sur métal creusé par les acides. On n'imagine pas les merveilles de coloration qui dorment au fond d'un bain de cuivre; c'est affaire au graveur de les éveiller et de les produire à la lumière. M. Tissot s'y

entend comme personne; mais ceci n'est après tout qu'un mérite secondaire, et nous aimons mieux insister sur les qualités d'invention et de dessin que l'artiste proprement dit manifeste dans ces planches. A part quelques portraits et d'intéressants souvenirs du siège de Paris, il s'agit le plus souvent de scènes de la vie ordinaire, dont les acteurs sont pris dans le monde *distingué;* jeunes femmes mirant leur beauté sur le bord d'une rivière, à l'ombre de quelque naumachie, ou luttant de fraîcheur avec la verdure et les fleurs qui les encadrent; têtes juvéniles noyées dans les ombres transparentes des coiffures gigantesques que la mode a empruntées au siècle dernier. La composition est toujours bien dans le cadre; la distinction du faire et je ne sais quel parfum d'élégance dont l'image tout entière semble imprégnée, trahissent l'origine parisienne de l'artiste. L'histoire lui assigne la ville de Nantes comme lieu de naissance, mais ses œuvres le font naître à Paris : c'est évidemment l'histoire qui a tort.



Il n'y a pas de raisons pour que M. Tissot se montre inférieur à lui-même quand il peint à l'aquarelle; le peu d'ouvrages que nous connaissons de lui, en ce genre, nous donne également la plus haute opinion de son talent; nous croyons inutile d'insister à nouveau sur les qualités diverses dont la réunion constitue son individualité d'artiste. Individualité d'autant plus

estimable qu'elle est d'essence fine; ceci suffirait à la distinguer et à nous la rendre précieuse en ce temps d'art à *la patte*, d'épaisse virtuosité, de peinture à la truelle. Nous avons encore à le féliciter de la conscience et de la probité artistique dont il fait preuve en alliant dans ses œuvres le mérite de l'invention à celui d'une exécution serrée. On a reproché autrefois à M. Tissot d'ignorer l'art des sacrifices : souvent, il faut le dire, la critique portait juste; ses peintures, trop fouillées dans les accessoires, papillotaient à la vue. Depuis, M. Tissot a trouvé le secret de l'unité; sans renoncer à la pratique scrupuleuse dont nous lui faisons honneur, il est parvenu à créer de belles harmonies de couleur qu'aucune note discordante ne vient troubler. C'est un progrès considérable qui place la valeur du peintre au-dessus de toute contestation.



Je n'en ai pas fini d'examiner les faces diverses du talent de M. Tissot. Il y a quelques mois à peine, une exposition de ses œuvres fut organisée au Palais de l'Industrie, dans le Musée des Arts décoratifs; cette exposition avait été faite déjà, un an auparavant, à la Dudley-Gallery de Londres; M. Tissot y montrait une vingtaine d'émaux cloisonnés d'un goût et d'une pureté achevés. Le public anglais, et, après lui, le public français, ne se lassaient pas d'admirer ces œuvres charmantes, et ceci n'allait pas sans faire un certain tort à la partie capitale de son exposition, qui comprenait quelques aquarelles, soixante gravures et nombre de peintures en tout genre, dont une très importante composition, *L'Enfant prodigue*, histoire anglaise et moderne.

De tout ce que nous venons d'écrire, il appert pour le lecteur que si M. Tissot est un homme à système, on ne saurait lui reprocher de se montrer par trop exclusif. Animé du désir de bien faire et de faire autrement que les autres, il travaille constamment à élargir le cercle de son activité. S'il

habille parfois de costumes antiques des personnages modernes, nous venons de voir qu'il sait au besoin rajeunir un vieux sujet : toute matière lui est bonne qui peut prêter au développement de ses rares facultés d'artiste. J'ajouterai que ce *pasticheur* — on l'appelait ainsi autrefois — a été un trouveur, un inventeur en art, c'est-à-dire dans le domaine le plus exploré qui soit. N'est-ce pas à lui que l'on doit certains procédés de composition dont le résultat le plus clair est d'accroître le sentiment de réalité qui peut se dégager d'une peinture? Sa façon d'engager sous les montants du cadre les parties du tableau, figures ou accessoires, les plus rapprochées du spectateur, fait de celui-ci une sorte de comparse qui, sans prendre part à l'action, se trouve rapproché des acteurs et croit *être de la pièce*. L'habile metteur en scène a d'autres artifices encore pour accroître l'illusion; nous n'en signalerons qu'un, mais il est des meilleurs : A-t-il à peindre une scène d'intérieur, il prend très haut dans la toile sa ligne d'horizon : les figures de premier rang y gagnent de la taille, et nous voilà encore, nous autres spectateurs, rentrant pour ainsi dire dans la toile, et forcés de nous intéresser à une action qui semble se passer sous nos yeux.



La fortune de M. James Tissot a été rapide et brillante, mais il ne faudrait pas croire qu'il la doit exclusivement à l'Angleterre. Il a le tort, aux yeux des peintres et des marchands anglais, d'avoir été un des premiers à importer sur leur sol le goût des « *Continental pictures* ». On ne pardonne pas aisément ces choses-là, d'autant moins que ce goût ayant pris un développement considérable, il en résulte un préjudice réel pour la production des artistes insulaires. Si vous ajoutez à cela que le marché du Continent et celui de l'Amérique sont à peu près fermés à leurs œuvres, il est aisé de comprendre que les peintres du terroir aient formé une ligue étroite contre tout ce qui n'est pas anglais, ou ne veut pas le devenir : or, M. Tissot s'obstine à garder sa nationalité.

Cette fierté de sentiment nous donne l'espoir de reconquérir bientôt et définitivement le précieux artiste dont nous venons d'esquisser la physionomie ; certes, il fait honorer le nom français à l'étranger, mais son absence n'est pas moins préjudiciable aux intérêts du pays qui l'a vu naître, car ses œuvres nous échappent. La Société des Aquarellistes français, en l'admettant dans son sein, et le public, en fêtant ses œuvres au Palais des Champs-Élysées, lui ont donné un avant-goût de l'accueil qu'il trouverait parmi ses compatriotes. Qu'il se hâte de rentrer au bercail ; nous n'avons pas trop de toutes nos forces nationales, et M. James Tissot détient précisément une de celles dont nous déplorons l'épuisement. L'art n'est-il pas affaibli chez nous par la pénurie de l'invention et je ne sais quel affaissement de nos traditionnelles qualités d'élégance?

ALFRED DE LOSTALOT.





GEORGES VIBERT



Le 15 février 1882, la *Société d'Aquarellistes français* inaugurait sa quatrième Exposition annuelle dans une galerie digne d'un musée, et son président, M. Georges Vibert, recevait de la main du Ministre des Beaux-Arts la rosette d'officier de la Légion d'honneur. Ceci, c'est l'apogée d'une conception individuelle qui a pris la force d'une institution; aujourd'hui l'aquarelle est un état dans l'état de l'art.

Il me plaît devant ce fait accompli de reporter mes regards en arrière et de voir, au loin, à la distance de quinze années — quinze années si durement parcourues — l'embryon d'où devait sortir le groupe d'aquarellistes modernes. Certes, le voyage à reculons est instructif et à la fois amusant. Tant d'événements tiennent entre un point de départ et un point

d'arrivée, qu'il s'agisse de l'ascension d'un homme ou d'une manifestation émanant de son initiative.

Je vais donc, pour un instant, faire de l'histoire avec de la fantaisie, substituer l'anecdote à la politique pour écrire une page attrayante à plus d'un titre.

Mon Dieu, je sais que l'art qui tient beaucoup de place dans les préoccupations actuelles en occupe une moindre dans certains esprits, et que je vais sembler bizarre en attachant une importance, que je qualifie de majeure, aux faits et gestes d'un groupe, aux essais d'un cénacle, aux succès d'une académie. Mais il n'y a pas de grands effets sans petites causes, et c'est ce qu'il me sied de démontrer.



Or donc, en 1867 ou 1868 cinq peintres réunis par une sympathie commune habitaient une sorte d'oasis perdue dans la verdure de Montmorency. Ce n'était pas un palais et c'était plus qu'une chaumière ; cela tenait du chalet par la forme et de la maison par les matériaux employés. Une manière de parc entourait l'habitation et quand, le soir venu, la lune se levait lentement, des rossignols y commençaient leur concert.

De loin, on entendait de gais propos, des paroles que l'enthousiasme échauffait, des rires que la jeunesse des êtres hantant ce lieu de repos égrenait sans compter.

Il y avait là MM. Georges Vibert, Louis Leloir, Worms, Berne-Bellecour et le regretté Zamacoïs. A eux cinq ils formaient déjà un groupe dans la peinture, groupe d'opposition comme celui des Cinq du Corps-Législatif. Ils n'étaient pas modernistes, bien au contraire, et c'est aux mœurs des siècles évanouis qu'ils demandaient l'inspiration, remplaçant l'émotion

vécue par la saveur du pittoresque dans leurs restitutions archaïques. Pour ces raisons, la maison avait très souvent l'aspect d'une maison de féerie avec le clinquant, les paillettes, le luisant des costumes amoncelés un peu partout et que revêtaient ou quittaient les modèles qui animaient l'atelier, circulaient sur les marches conduisant au jardin ou apparaissaient au détour d'une allée. Toute la comédie italienne passait et repassait dans la personne des Scaramouche, des Léandre, des Matamore, des Zerbinette. Des plumes flottaient sur des feutres bossués, des épées battaient en verrouil des jambes moulées dans des maillots bien tirés. Ici, autre tableau, autre guitare ! Des scènes d'Espagne, amusantes à l'égal d'un chapitre de Lesage ; des épisodes piquants comme un scénario de Goldoni.



Tout le monde dans ce phalanstère travaillait ferme, courant après la renommée et après la fortune qui paraissait, cette dernière, fort occupée dans une autre région, car jusqu'ici personne n'avait encore entrevu les roues de son char.



Malgré cela, la verve toujours allumée, l'humeur toujours égale — sauf quand les discussions de principes, la critique des maîtres commençaient dès le potage, au dîner, pour ne finir qu'avec le couvre-feu — c'est-à-dire tard dans la nuit.

Cette vie d'abbaye de Thélème, cette existence d'épicurien de l'esprit menaçaient de toujours durer, lorsque la venue d'un artiste étranger, la production de ses œuvres en France, faillirent tout compromettre.

Il s'agit de Fortuny, que MM. Goupil venaient de révéler.

Vous pensez quel émoi le peintre espagnol causa aux Cinq.

Dans la journée, ils se dirigeaient en bande vers les tableaux, les

aquarelles et les eaux-fortes du jeune maître. Le soir on résumait les impressions, on analysait les qualités, on comparait et on admirait de souvenir.

Les aquarelles surtout aiguillonnaient la curiosité de la petite colonie de Montmorency. Chacun de ses membres en rêvait la nuit, et le lendemain, au saut du lit, les conversations reprenaient, intarissables, avec des repos de découragement. On avait quelquefois des airs étranges. Vibert arpentait les allées du jardin en monologuant — et vous savez l'esprit qu'il sait mettre dans un monologue ! Louis Leloir, à l'écart, cherchait des *motifs;* Worms grattait fiévreusement un semblant de mandoline qui n'en pouvait mais; Zamacoïs compulsait des livres spéciaux et Berne-Bellecour projetait de tirer un coup de pistolet — pour préluder au *Coup de canon* qui devait le rendre célèbre.



La peinture souffrait de ces alternatives, la toile ébauchée restait en l'état, et les modèles n'avaient plus d'autre ressource, pour combattre l'inaction, que de désherber les allées et d'arroser les plates-bandes. Quelque chose d'inusité planait dans l'air et allait éclater à l'improviste. Des tempêtes s'agitaient sous les crânes !

Un soir, ce soir-là fut décisif, l'aquarelle faisait encore les frais de la conversation. Les Cinq y revenaient avec cette obstination des décisions arrêtées d'une façon irrévocable.

— Si nous essayions, crièrent-ils dans un unisson parfait.

— Quoi ? clamèrent cinq voix.

— D'apprendre l'aquarelle !

Douze heures plus tard, les employés du chemin de fer virent passer nos camarades qui montèrent dans le même compartiment. Une fois rendus à Paris, ils entrèrent chez un marchand de couleurs et lui demandèrent « du papier, des pinceaux, des couleurs, des godets et tout ce qu'il faut pour l'aquarelle. » Malheureusement le marchand ne put leur vendre en même temps la manière de s'en servir.



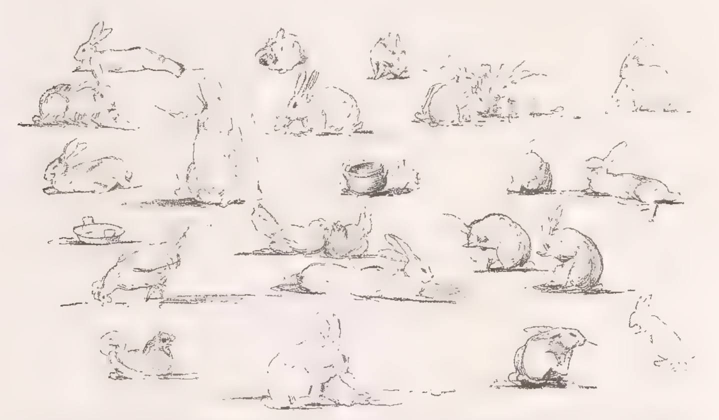
Anxieux, les Cinq repartent, bousculant les piétons qui obstruaient les trottoirs, traînant des vociférations après eux, et ils regrimpent dans le train qui, à une demi-heure de là, les déposait à Montmorency. Le voyage avait été houleux. Des problèmes fallacieux s'étaient posés dans la cervelle des nouveaux Jasons. L'aquarelle, ses pompes et ses œuvres subirent des attaques et des ripostes. On eut dit Don Quichotte, chevalier de la belle Dulcinée de Toboso !

Fiévreusement, les Cinq se mettent à table, sans appétit. Ils ont hâte de voir la nappe enlevée et de se plonger dans leur ténébreux travail.

On oublie la salade, on ne sert pas le dessert, le café se boit *sur le pouce*. Cependant, Vibert roule des yeux terribles, Leloir ébauche une cigarette, Worms plonge son menton dans sa main, Berne-Bellecour, pour se donner du cœur, chante un air de bravoure, Zamacoïs a disparu. Il est allé clandestinement demander l'inspiration à *l'astre de la nuit* qui gravite lentement et dont il entrevoit les tons nacrés à travers les

branches feuillues que le vent fait osciller. Enfin, les Cinq sont installés autour de la table. Une lampe suspendue, renforcée de bougies, répand des *torrents de lumière* sur les feuilles de papier. Un modèle, costumé en dragon du premier Empire, pose gravement. Un silence monacal, que seul le vol des mouches trouble, enveloppe cette scène fantastique.

Comme au jeu de dominos, où les adversaires cachent de leurs mains les dés qui leur sont échus, nos artistes s'isolent, cherchant à dérober et leur ignorance et les secrets qu'ils prétendent utiliser. Tout leur est obstacle. Le papier boit ou bien gondole, les couleurs coulent, des taches néfastes se forment. Les Cinq ne bronchent pas, ils poursuivent quand même,



étouffant des jurons qui trahiraient leur péril, manifestant leur déception seulement par des gestes de poings ébauchés dans l'invisible.

La fin de la séance produisit l'effet d'un désastre quand, tour à tour, les apprentis aquarellistes se montrèrent leur ouvrage. Heureusement que la Nuit *répandit ses pavots* sur leur front. Les jours suivants, ils recommencèrent, faisant succéder au Dragon l'Incroyable, retournant au Mignon, revenant au Roué de la Régence; et la figure de Fortuny, grimaçante, leur semblait le masque railleur de Méphistophélès ricanant devant la naïveté du docteur Faust.

A la fin de la saison, Vibert vendit *dix-sept* aquarelles à MM. Goupil, pour *deux cent cinquante francs!*

Tel fut le point de départ de la *Société d'Aquarellistes français*.

Les Cinq et ceux qu'ils ont amenés à eux n'ont rien inventé. Ils ont tenté tout simplement de revivifier l'aquarelle, tombée en discrédit depuis des années, malgré les œuvres charmantes des Fragonard, des Tannay, des Moreau le jeune, au dix-huitième siècle; les pages d'histoire naturelle et de fleurs des Redouté et des Von Spaendonck, et les chefs-d'œuvre de Bonnington et de Géricault sous l'Empire et sous la Restauration.

Plus tard, Paul Delaroche, Devéria, T. Johannot, Charlet, Eugène Delacroix, Meissonier, Decamps, Isabey, Eugène Lami, Baron, Daumier ont peint à l'eau, et la réunion de toutes ces illustrations n'avait pu détruire le préjugé qui condamnait l'aquarelle à l'ostracisme. Le Jury du Salon reléguait des compositions exquises, des morceaux prestigieux, dans les galeries extérieures du Palais, d'où les rares visiteurs voyaient de haut la blancheur des marbres et la crudité des plâtres. Tel Platon chassant les poètes de sa république. Gustave Moreau, le merveilleux rêveur, a été pilorisé dans ce nouveau Ghetto!

Maintenant que j'ai raconté l'épopée de l'aquarelle, faisant à chacun de ceux qui y ont participé la place qui lui revient, je vais abandonner les Cinq pour ne plus me soucier que de Vibert, qui fait l'objet de cette étude et qui, je dois le dire, dussé-je froisser sa modestie, a été le grand moteur de la *Société d'Aquarellistes français*.

Je montrais tout à l'heure Vibert aux prises avec les tâtonnements du début, travaillant beaucoup pour n'obtenir qu'un résultat précaire, mais

aiguillonné par le désir de vaincre l'invincible : la Difficulté. Il lutte, il persévère, il se rompt à la gymnastique à laquelle il a astreint sa pensée et sa main, et, en 1869, il expose deux aquarelles : *Arlequin chez l'avocat* et *le Fripier*. En 1870, en même temps que *Gulliver fortement attaché au sol et cerné par l'armée* pendant que les autorités lilliputiennes attendent son réveil, il eut au Salon deux autres aquarelles : *la Sérénade* et *le Café*.



L'essai était piquant et d'une nouveauté qui plut. Il y avait dans l'arrangement des sujets, qui ne comportaient guère que



deux personnages, au plus trois, une allure bien franche et une liberté d'exécution bien caractéristique. Peut-être Delécluze, le critique d'autrefois, aurait-il pu rééditer sa fameuse phrase :

« Il était si bien convenu que l'aquarelle devait être incolore jusqu'à la fadeur, que si quelque peintre téméraire s'avisait d'y ajouter des couleurs gommées, et par cela même plus vives, on le traitait comme un homme qui triche au jeu. »



Vibert avait donc à vaincre quantité d'obstacles, en outre des préjugés du public qui n'admettait que les ressources offertes par les couleurs à l'eau et réprouvait toutes les additions ou toutes les modifications qui pouvaient en altérer le caractère essentiellement neutre.

Il faut constater que, jusqu'à présent, la plupart des aquarelles ont souvent manqué de vigueur, de relief, de brillant dans les colorations. L'éclat est le moindre défaut des couleurs à l'eau, et les amateurs, oubliant les diverses manières des peintres du dix-huitième siècle, proscrivent l'emploi de la gouache.

Peu importe, vraiment, le chemin choisi, si on arrive au but. Que peuvent nous faire les secrets de la cuisine, si le dîner est réussi. Je trouve que la guerre qu'on entame à ce propos est puérile, et qu'elle n'a pas plus de raison d'être que celle qu'on entamerait contre le peintre qui emploie le couteau à palette.

Vibert, qui est très épris de son art, très désireux de le perfectionner, s'est aperçu tout de suite de l'infériorité des modes d'exécution que

l'exemple lui prouvait, et tous ses efforts ont tendu, sinon à triompher totalement de cette infériorité, du moins à l'atténuer dans la mesure du possible.

Tout d'abord, il s'est mis à étudier la fabrication du papier usité pour l'aquarelle, à établir des comparaisons entre les types qu'on lui offrait, ce qui n'est pas d'une médiocre importance, puisque, souvent, une aquarelle commencée, et commencée dans de très bonnes conditions, s'est trouvée compromise et même perdue à la dernière minute, parce que le papier renfermait un défaut, parce qu'il *buvait*, comme on dit, et qu'il s'ensuivait une tache s'élargissant ainsi qu'une tache d'huile. Car, avec l'aquarelle, le peintre se trouve sans cesse en émoi. On ne peut retoucher, modifier, gratter ou recommencer de même qu'on fait avec les couleurs à l'huile. On doit dessiner son sujet, personnage isolé ou épisode compliqué, et poser après le ton juste. L'aquarelle n'admet pas les *repentirs* dont la peinture à l'huile est coutumière. Il faut, du premier coup, faire vite, juste et bien. C'est une sorte d'improvisation aimable, primesautière, cherchant le brio et non la profondeur, peignant les goûts et les usages d'une époque sans pédanterie et sans solennité. Il faut que le spectateur lise là-dedans à première vue, comme on lit dans un livre, sans chercher ce qu'il y a entre les lignes.



Après le papier, les couleurs, déjà beaucoup modifiées, ont attiré les investigations de Vibert et l'ont dirigé vers les connaissances scientifiques et les propriétés de certains agents complémentaires, les colles et les gommes. Pour arriver à ses fins, il a fait installer chez lui un laboratoire qui ferait la joie d'un Boussingault et l'étonnement d'un Dumas.

Il faut le voir dans son officine diabolique, poursuivant la recherche de quelque mixture, la solution de quelque mélange. Ici, le peintre disparaît et le savant seul existe. Courbé sur ses fourneaux où rougissent les cornues et les ballons de verre, il suit attentivement l'expérience en cours. Un

grand tablier descend jusqu'à ses pieds; sur sa tête une calotte de velours; devant son visage, un masque transparent qui le préserverait en cas d'explosion. Sur des planches, des fioles, des éprouvettes, des matras; à portée de la main, des mortiers avec leur pilon; dans l'air, un relent d'herbes desséchées. Les amis de Vibert l'ont surnommé le *Pharmacien*. Isabey a dû penser à lui quand il a peint son *Alchimiste*. Moi, en le voyant, j'évoquais la figure du Van Claës de Balzac cherchant la pierre philosophale.



Eh! n'est-ce pas chercher le grand œuvre que de travailler scientifiquement à perfectionner les véhicules d'un art qui a commencé avec l'art lui-même, qui s'est transformé, puis perdu, que les successeurs des primitifs ont ressaisi, que le dix-huitième siècle a relevé, que le dix-neuvième a élargi et qui, demain, servira peut-être à parler un verbe nouveau.

Toutes ces considérations sembleront puériles; mais, à moi, elles paraissent nécessaires. Nous n'écrivons pas ce livre seulement pour aujourd'hui, nous l'écrivons aussi pour demain, et nous tous, les amis qui nous sommes groupés autour d'une idée, nous pensons bien que les résultats encore un peu contestés deviendront des vérités pour nos petits-fils.

L'Art, dans ses avatars multiples, a besoin de témoins qui marquent les étapes parcourues, qui signalent les horizons ouverts. Nous croyons tous que l'aquarelle est en bonne voie, qu'elle est un recommencement — tout, en ce monde, n'est-il pas un éternel recommencement? — avec des formules inédites.

Vibert n'aurait-il accompli que ce que je viens d'indiquer, qu'il aurait rendu un inestimable service à ceux qui viendront après lui

et après les artistes qu'il a rassemblés autour de son drapeau. De forces éparses, il a fait un faisceau; d'individualités, il a fait une collectivité, c'est-à-dire une puissance.



Quand Detaille, Eugène Lambert et Louis Leloir sont venus entretenir Vibert, en 1878, de la possibilité de se constituer en Société et de donner à l'aquarelle la place que le Salon annuel lui refusait, c'était le germe. Un rien pouvait le faire avorter; cela dépendait du sillon où il allait être jeté. De l'avis unanime de tous les membres actuels de la *Société d'Aquarellistes français*, la consécration obtenue est due à Vibert, qui a élaboré les statuts et qui a su les faire accepter.

Grâce à lui, les difficultés inhérentes à toute création ont été aplanies, les froissements d'amour-propre ont été évités; et, de plus, ce qui marquait une profonde habilité, cette réunion de jeunes se formait avec l'appui de vétérans blanchis sous les lauriers. Vibert demanda à Isabey, à Eugène Lami, à Henri Baron leur aide et l'éclat de leur célébrité. Du premier coup, on le vit à l'Exposition de 1879, la Société était viable.



Pareil essai avait été tenté en Angleterre, où l'aquarelle occupe les loisirs de nombre d'artistes. C'est en 1804 que les Anglais fondèrent une Association sous ce titre : *Society of painters in water-colours*. En 1823, ils construisirent le palais de *Pall Mall*, qui fut exclusivement réservé à leurs

exhibitions. Les principaux artistes qui y parurent sont : Prent, Dewint, Stéphanoff, Aistal, Copley, Filding, T. M. Wright.

J'ai suffisamment montré comment l'aquarelle a été restaurée dans ce pays de France, si vivant par son goût naturel, par son esprit que rien n'éteint, par le sentiment de l'art qui est comme l'essence de sa suprématie intellectuelle; j'ai indiqué la large part prise en cette occurrence par Vibert, les succès grandissant chaque jour depuis les galeries de Durand-Ruel jusqu'à celle de la rue de Sèze ; et ces constatations diverses m'ont obligé à sacrifier Vibert et son œuvre à l'œuvre commune. Pourtant, au moment de résumer mon travail et de clôturer cette étude, la justice m'oblige à dire quelques mots qui seront les redites de l'opinion publique sur le peintre, sur ses prédilections et sur ses réussites.



Vibert n'est pas un exclusif. Pour lui, fantaisie ou réalité offre le même attrait, sous la réserve que l'un et l'autre de ces aspects présenteront un côté brillant et décoratif. Il aime les intérieurs originaux avec les beaux meubles, les riches tentures, les bahuts chargés de faïences, d'orfèvrerie, de pièces ciselées par les Cellini modernes; il veut sur les canapés voir s'épanouir les belles nuances d'une robe de princesse. A sa pensée, qui est celle d'un raffiné et d'un affiné, il offre une hospitalité fastueuse. Il appartient bien à cette aristocratie que les courants démocratiques n'atteindront jamais. Quand il déserte les sujets dont je viens d'esquisser les tendances, il remplace le luxe par l'esprit, ce qui est encore une manière de se distinguer de la foule, et alors ses tableaux ont la saveur de ces *concetti* que les Italiens échangent entre eux aux jours de liesse. Il me semble, dans ces moments-là, quintessencier la finesse et la verve, en même temps que la grâce sans pédanterie et la spontanéité qui jaillit d'un cerveau ainsi que jaillit l'éclair d'un nuage chargé d'électricité. Une figure lui suffit pour raconter une

intrigue féminine ou un drame intime, pour dire le mari trompé ou en passe de l'être, et l'amante traversée au cœur par le *glaive de la jalousie.* L'intention est exprimée à souhait et l'écriture qui la précise sans trop la souligner d'une si jolie calligraphie ! C'est un charmeur, sans contredit, dont le public s'est féru sans que pour cela le peintre en soit aveuglé. Il a conscience de la valeur de son genre, mais il sait aussi que ce genre ne constitue pas tout l'art ; qu'il y a au delà un idéal presque inaccessible, que de rares privilégiés atteignent. Ces derniers sont à ses yeux des dieux devant l'autel desquels on ne saurait trop brûler d'encens. Quand il en parle, c'est avec une voix qu'échauffe la flamme des enthousiasmes superbes — et sincères.

EUGÈNE MONTROSIER





JULES WORMS

Les abstracteurs de quintessence d'atavisme m'ont toujours plu, et j'ai pris grand plaisir à suivre — autant que cela était possible — les développements de leur système pour expliquer le caractère et les œuvres d'un peintre ou d'un poète. Lorsque Théophile Gautier rendit à Dieu sa belle âme, les psychologistes de cette école s'écrièrent qu'un fils de l'Orient était mort. La douce placidité du poète des *Émaux et Camées*, son amour du far niente, l'indolence olympienne de son masque épaissi leur avaient paru des indices indiscutables de son origine indoue. Par une sorte de métempsycose, le rejeton indiscipliné du marchand de drap de Montauban ne pouvait être que quelque derviche contemporain de Brahma ou un trouvère de Mysore égaré dans notre monde moderne. Sans avoir jamais visité le

pays des pagodes, sans avoir éclairé ses yeux aux rayons ardents du soleil du Gange, il n'ignorait rien de ce passé lumineux; tous ses rêves de jadis s'étaient condensés mystérieusement en son être définitif, éclosion superbe d'un atavisme séculaire. C'est ainsi qu'on analysait et démontrait ses vers, son étincelante fantaisie, son imagination opulente et féconde. Vichnou avait engendré par procuration lointaine notre doux et aimable poète. Paul de Saint-Victor n'était-il point également un compagnon d'Alcibiade exilé au XIXe siècle et qui semblait regretter l'Agora, les jardins d'Académus et les Propylées? Par extension de ce système fort poétique, s'il n'est sérieux ni sévère, on a bien voulu souvent établir entre l'œuvre et son créateur une corrélation intime de caractère et de physionomie. Cette occupation ingénieuse a donné lieu généralement aux parallèles les plus piquants, en même temps qu'aux contrastes les plus excentriques. On peut sans doute invoquer à l'appui de la valeur du système des exemples très en évidence, citer entre autres — Rubens, — Van Dyck, dont la fière allure, la physionomie et le tempérament exubérants de jeunesse et de vie semblent avoir servi de modèles aux types qu'ils ont créés et se refléter dans leurs œuvres originales et vigoureuses; un Flandrin qui porta dans ses compositions religieuses sa foi ardente, sa candeur et son doux ascétisme; un Henri Regnault, que l'ardeur du sang, que l'enthousiasme juvénile entraînaient au sortir de l'école vers l'occident africain, vers l'Espagne mauresque; qu'on se rappelle, pour ne l'avoir vu qu'une seule fois, cette tête vigoureuse et superbe, couverte d'une forêt de cheveux noirs, ce visage bronzé aux narines frémissantes, aux lèvres charnues, aux yeux perçants d'où jaillissait un regard d'aigle, ce regard dont son père disait en souriant : « J'ai peur quand cet enfant regarde nos porcelaines, je crains toujours qu'il ne les fasse craqueler. » C'était bien là la physionomie rêvée de l'artiste



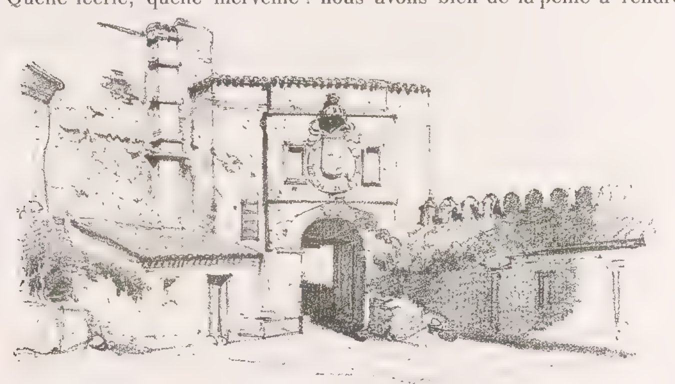
qui devait peindre la *Salomé*, le *Général Prim* et la sanglante *Exécution à Tanger*. Mais, pour quelques analogies de ce genre, quelles antithèses nous révélerait ce genre d'étude comparative. Qu'importe, d'ailleurs ? Quand la Muse effleure de ses lèvres chastes un homme pour en faire un artiste, s'enquiert-elle de sa beauté, plus que le faisait Marguerite de Navarre baisant au front son poète endormi, Allain Chartier?

Je songeais à tout cela en écrivant ces lignes sur M. Jules Worms. Sans aucun doute, un artiste qui a peint avec tant d'esprit et de vérité les mœurs, la physionomie et les costumes de l'Espagne, doit être quelque peu espagnol, si même, en vertu du système préconisé de l'atavisme, il n'a point vécu jadis du temps de Miguel Cervantès ou du Cid Campeador, sur les rives de quelque Mançanarès desséché. Or, qu'ai-je appris? Le peintre des bacheliers de Salamanque, des toreros et des manolas n'est rien moins qu'un fils de Navarre, de Catalogne ou d'Andalousie; si Théophile Gautier se souvenait exactement qu'il



avait fait jadis ses ablutions dans les eaux sacrées de l'Indus, M. Worms ignore qu'il ait guerroyé avec les Maures ou dans les bandes de Pierre d'Aragon. Il est né à Paris et sa physionomie ne révèle aucune des particularités caractéristiques et populaires de la race à laquelle il emprunte aujourd'hui presque exclusivement les types de ses tableaux. Ce n'est point comme Henri Regnault, comme Giraud, entraîné par une irrésistible attraction qu'il a adopté l'Espagne pour sa seconde patrie artistique. Sa passion pour les choses et les hommes d'au delà les Pyrénées ne fut pas la première passion de sa jeunesse; on peut même dire sans blesser, je l'espère, son amour-propre et sa délicatesse, qu'il n'a guère fait avec l'Espagne qu'un mariage de raison. Ces mariages-là, d'ailleurs, ne sont point toujours les plus mauvais et les moins féconds. Il ne l'en aime pas moins

aujourd'hui, et il lui reste fidèle. Lorsque je pense à l'Espagne, aux artistes qui l'ont peinte, ma pensée se reporte invinciblement vers ce pauvre Henri Regnault qui l'aimait si ardemment, et je me reprends à relire ces lettres pleines d'un enthousiasme si expansif et si chaleureux, qu'il écrivait de là-bas à ses amis, et dans lesquelles il leur disait ses impressions en face de ce beau ciel et de cette nature éclatante de lumière. « Ce pays est superbe, c'est l'Afrique, l'Égypte. Des terrains arides, d'une forme et d'une couleur merveilleuses, une lumière éblouissante, des silhouettes de montagnes d'un style grandiose et sauvage. » Plus loin il chante l'Alhambra qui le captive, le ravit, le plonge dans des extases : Quelle féerie, quelle merveille ! nous avons bien de la peine à rendre



cette lumière rose qui remplit ce palais enchanté et les reflets dorés dans les ombres... Je fus pendant plusieurs jours sans pouvoir travailler; je n'y voyais que du feu. Cette lumière étourdissante, cet art mauresque m'étaient complètement inconnus...» Regnault, avec son tempérament violent, avec ses ardeurs de jeunesse, avait vu l'Espagne ardente, lumineuse; il aimait avant tout en elle son ciel de lapis, son soleil de feu, ses monuments dorés, brunis, où la lumière scintille, éclate sur les marbres, les azuleos, les faïences émaillées, sur les vieux tapis d'Orient, les bronzes et les cuivres verdis. Au milieu de ce cadre prestigieux, il croquait, dans son imagination de poète et d'artiste, les Maures, les Sarrasins, avec leurs armures fulgurantes, leurs vêtements de pourpre et d'or. Il s'enivrait de couleur et de soleil. Et c'est pour ainsi dire la nature épique,

la nature dans toute l'exaltation de sa grandeur, de sa puissance, qu'il peint sous cette vibration lumineuse. Eugène Giraud n'avait point éprouvé les mêmes sensations; la nature l'ayant moins vivement impressionné, il avait demandé à la vie populaire, aux foules tumultueuses et bizarres des *corridas* et des *tertulias* des éléments d'inspiration. L'art n'a plus le même éclat, la même audace. Gustave Doré a promené sa fantaisie brillante, son imagination capricieuse de poète; il a cherché et vu l'Espagne des *romanceros*, des gitanos au teint basané, des haillons pittoresques, des giraldas qui dressent dans le ciel leurs silhouettes piranériques. Les diseuses de bonne aventure de l'Albacyn, les mendiants picaresques



accroupis aux portes des cathédrales de Burgos, les *rateros* et *muchachos* aux jambes bronzées grouillant à la suite des diligences et des touristes, l'ont plus vivement passionné que les soleils d'or, les horizons sauvages d'Andalousie, les dentelles d'améthyste et de roses, les stalactites argentées des palais féeriques de l'Alcazar et de l'Alhambra, des mosquées de Cordoue.

M. Jules Worms a peint une autre Espagne, l'Espagne des *novias*, des *manolas*, des *escopeteros*, des barbiers et des muletiers, l'Espagne qui rit, chante, danse et fait l'amour, dont le cadre pittoresque est la cour d'une vieille *posada* de Catalogne, l'arène étroite d'une *corrida* champêtre, quelque cabaret enfumé, un balcon ventru à travers les barreaux duquel les amoureux s'embrassent, un coin de rue propice aux sérénades lan-

goureuses. Il a voulu en être le peintre de genre intime. Son ambition s'est bornée là; mais en un pays où les mœurs, les habitudes, les traditions ont apporté dans le costume et la physionomie une variété et une diversité extraordinaires, combien ce champ d'exploration, qui paraît d'abord réduit, est vaste et fertile! Lorsque M. Worms est allé en Espagne pour la première fois, il y a trente ans, pendant les longues excursions qu'il y a faites après, sous la séduction de son climat et de ses habitants, la civilisation industrielle n'avait point encore tout uniformisé au delà des Pyrénées; les paysans, les montagnards et les citadins avaient conservé dans toute sa fantaisie truculente le costume tra-



ditionnel, les mœurs originales. Dans les villes, on rencontrait à chaque pas de vieilles maisons picaresques, des ruelles étroites aux pignons dentelés, desquels le soleil accrochait ses rayons lumineux d'une façon si imprévue et si charmante. La pénurie de costumes nationaux que Th. Gauthier signalait déjà dès 1840 avec tant de regrets en Castille, ne s'était point encore produite dans les autres provinces espagnoles. Il y avait partout des diligences escortées par des *zagals* et des *escopeteros*, avec tromblons évasés et *alpargatas;* des auberges où l'on ne mangeait que le *puchero* national et le *garbanzo*, assaisonné de fromage et de lait de chèvre.

J'ai dit plus haut que M. Worms n'avait guère fait avec l'Espagne qu'un mariage de raison et non de passion juvénile. Avec beaucoup

d'esprit, il se défend d'ailleurs d'une séduction et d'un enthousiasme qui paraîtraient l'en avoir rendu trop amoureux et l'auraient entraîné à des rêves trop platoniques. « Un jour, à la suite de circonstances dont le souvenir ne m'est point resté très exact dans la pensée, me disait-il récemment, j'eus l'occasion de traverser les Pyrénées. Le spectacle de l'Espagne m'entraîna; je rencontrais là des costumes pittoresques, des types d'un caractère original, des maisons d'une structure singulière : les femmes étaient jolies, piquantes; les hommes beaux, d'une beauté virile, souples, vifs; les mendiants drapés dans leurs haillons me paraissaient aussi fiers que Dartagnan, Porthos et Aramis. Je crus trouver là des éléments nouveaux pour la peinture de genre : les paysans de France avec leurs blouses et leurs gros souliers, les ouvriers parisiens en bourgerons et casquettes, le bourgeois en tuyau de poêle et complet de drap anglais ne m'inspiraient point. En considération de tout cela, je me fis peintre espagnol, et je dois avouer que par la suite je ne m'en trouvai point mal. » Le succès en effet est venu couronner la tentative de M. Worms et justifier ses préférences. L'Espagne lui a été favorable et le peintre lui-même convient, avec beaucoup de franchise et de loyauté, qu'il a daté de ce pays les œuvres qui ont fait et consacré sa réputation.



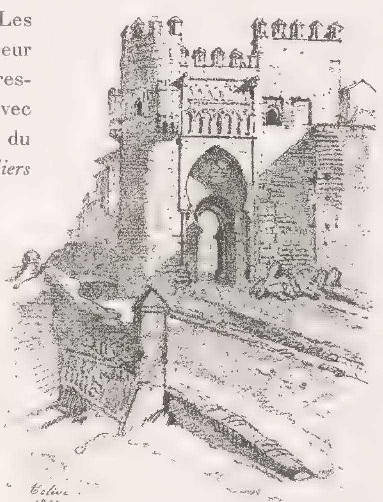
Les confidences que je viens de relater sommairement résument l'analyse psychologique et artistique que l'on pourrait faire du tempérament et de l'œuvre de M. Jules Worms. Il n'y faut point rechercher, comme dans les peintures et les études que nous possédons de ce pauvre Henri Regnault, ces effets prestigieux d'une lumière étourdis-

sante qui ravivaient son imagination à ses yeux de coloriste, ces paysages éblouissants pour lesquels, disait-il, je me lançai dans des aquarelles fantastiques de difficulté, ces symphonies de couleur d'une harmonie si étrange; M. Jules Worms nous conte en touriste observateur les mœurs et les coutumes de l'Espagne, moins qu'il nous les décrit en poète. Les souvenirs historiques ne hantent point son esprit, et il n'a aucun souci de vous relever les coins de misère et les plaies sociales des pays qu'il parcourt.

Dans toutes les œuvres qu'il a rapportées d'Espagne, M. Jules Worms a voulu peindre de la même façon, avec les mêmes



qualités, les scènes intimes, pittoresques qu'il a vues, et c'est moins une profonde émotion, une sensation vibrante, qu'un sentiment de charme doux, délicat, paisible qu'on cherche à transmettre aux spectateurs. Quels sont les sujets, quelle est la note des principaux tableaux exposés par lui aux Salons depuis une quinzaine d'années? *Les Tondeurs de Mulets* (Salon de 1872). Sur une place ensoleillée de Grenade, des gitanos au teint bronzé, la cigarette aux lèvres, sont occupés à tondre des mulets; un muletier a profité de la circonstance pour se faire couper les cheveux par un de ces picaresques industriels. Les camarades considèrent avec leur nonchalance traditionnelle l'intéressante opération, ou causent avec des gitanos ou des femmes du peuple. *Le Départ des Contrebandiers* (Salon de 1869). Dans un patio de ferme, une compagnie de contrebandiers se disposent à prendre la campagne. L'un achève de harnacher un pauvre diable de mulet au pelage blanc; d'autres chargent des ballots pesants sur la croupe d'un second mulet; un groupe anxieux observe la route par l'entrebâillement de la porte, et le chef, un vigoureux Aragonnais, adjure paternellement une de ses jeunes recrues de mettre fin aux recommandations amoureuses qu'il fait à sa *novia*. La scène est pittoresque, pleine de vie, fort habilement agencée. *Le Tambour de Ville* (Salon de 1875). Un carrefour de village, plein d'ombre rose et de lumière crue; le tambour de ville, grand et fier, donne connaissance d'une communication de la junte, à un groupe d'habitants qui l'écoutent avec intérêt. Le figaro de l'endroit est sorti curieusement de sa barberia, suivi de son chien, le visage couvert de mousse de savon et le plat à barbe en main. Le maréchal

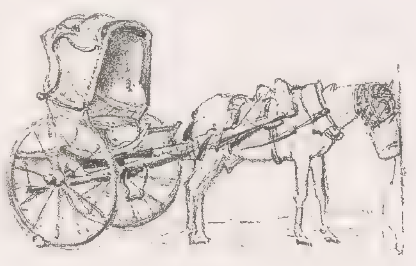


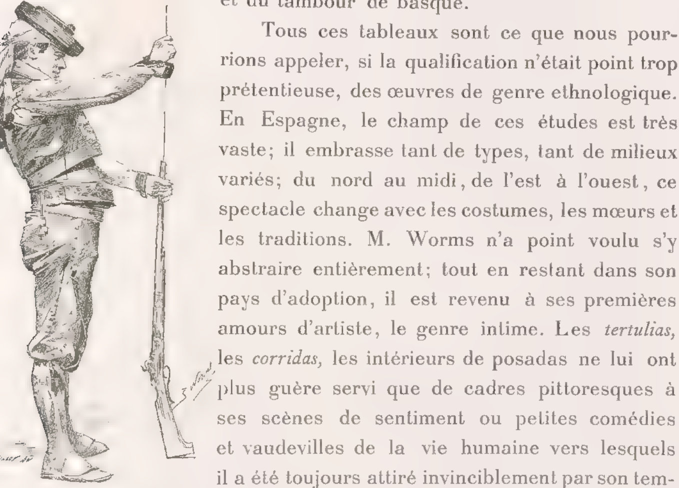
ferrant semble improuver du geste. Aux fenêtres et aux balcons fleuris des maisons voisines apparaissent de charmantes têtes de femmes; dans un coin, un nègre continue nonchalamment, sans s'émouvoir le moins du monde, à tailler un morceau de bois. Les types divers présentent une grande variété d'expression et de physionomie. Toute la composition montre, par son caractère original, une réelle observation. *El Jaleo*. Sur une table dressée dans un patio de vieille maison mauresque, à l'ombre d'un figuier, une belle fille danse, aux sons d'un orchestre intime de guitarreros et de joueurs de tambours de basque.



Les invités et les amis, debout ou accroupis sur des nattes, accompagnent la danseuse de leur voix et de leurs applaudissements. Cette peinture, exécutée dans un coloris très chaud, dans des tons très éclatants, est sans contredit un excellent tableau de mœurs espagnoles. Il intéresse vivement par le caractère pittoresque de la composition et par l'exactitude et la variété des costumes. *La Sérénade interrompue.* Deux troupes de guitarreros, engagées pour une sérénade par deux rivaux, se rencontrent; on en vient aux mains; les guitares servent d'armes offensives, s'abattent sur les crânes et sur les épaules, se défoncent et se brisent. Un des amoureux, qui s'était muni d'une escopette, met en joue son concurrent, et pendant ce temps, la belle, sur son balcon, considère avec une impartialité superbe la lutte entre ses *novios*. *Une Course de novillas* (1866). C'est le tableau dont l'esquisse sert de frontispice à cette étude, tableau que possède le musée de Pau. Une *corrida* a été improvisée dans un village de la province de Valence : les paysans ont réussi à mettre en fureur par leurs excitations, par leurs coups,

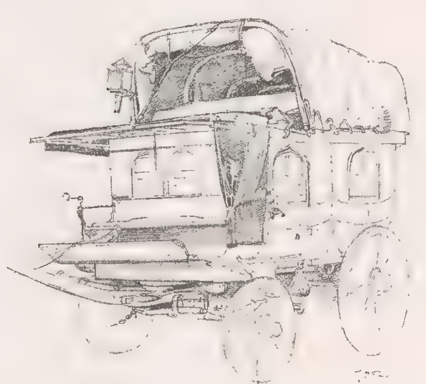
un pauvre diable de taureau qui les charge vigoureusement. Ces torreros de fantaisie se sauvent à qui peut le plus vite; les uns se réfugient sur des échelles, d'autres grimpent sur des troncs d'arbre, escaladent les palissades de planches. A l'abri sur une roue de charrette qu'ils ont hissée au sommet d'un mur, quelques mauvais drôles harcèlent le taureau de leurs cris et de leurs imprécations. Deux musiciens ambulants, une flûte et un tambour de basque, juchés sur un tonneau, font les frais de la partie musicale de la fête. Il y a de l'humour picaresque, une fantaisie originale dans cette composition. *La Galiegada.* Plusieurs couples jeunes et beaux d'Asturiens et d'Asturiennes dansent aux sons de la gaïta et du tambour de basque.



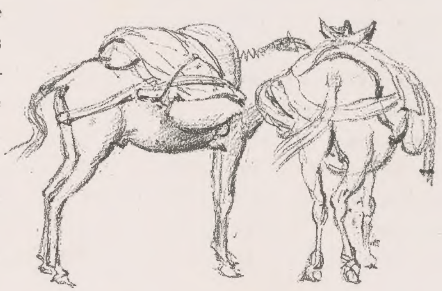


Tous ces tableaux sont ce que nous pourrions appeler, si la qualification n'était point trop prétentieuse, des œuvres de genre ethnologique. En Espagne, le champ de ces études est très vaste; il embrasse tant de types, tant de milieux variés; du nord au midi, de l'est à l'ouest, ce spectacle change avec les costumes, les mœurs et les traditions. M. Worms n'a point voulu s'y abstraire entièrement; tout en restant dans son pays d'adoption, il est revenu à ses premières amours d'artiste, le genre intime. Les *tertulias,* les *corridas,* les intérieurs de posadas ne lui ont plus guère servi que de cadres pittoresques à ses scènes de sentiment ou petites comédies et vaudevilles de la vie humaine vers lesquels il a été toujours attiré invinciblement par son tempérament d'observateur spirituel et tendre. C'est *le Talent précoce, la Vocation, la Fleur préférée, Chaque Age a ses plaisirs, le Barbier distrait, la Première Culotte.* Un vieux guitarrero donne une leçon de guitare à un bambin de quelques années qui s'escrime, avec une contention d'esprit plaisante, à gratter

de ses doigts mignons les cordes d'un instrument colossal. Dans un coin, un galopin imite malicieusement les gestes prétentieux du maître de musique; la mère de famille reproche à son fils aîné ses inaptitudes, pendant qu'un groupe d'amis de la maison s'entretiennent de la précocité du petit prodige. Dans le pendant de ce tableau, c'est une fillette du même âge que ce musicien, qui exécute en présence de sa famille un pas de jaleo. De sa main gauche, elle soulève coquettement le bas de sa petite robe; elle arrondit l'autre d'un geste de gracilité enfantine adorable. Sa mère joue de la guitare; son père applaudit chaleureusement aux promesses d'un si beau talent. En une autre œuvre, un vieillard montre avec orgueil un pot d'œillets superbes à un jeune homme, lequel, indifférent aux beautés de ces fleurs, contemple amoureusement à la dérobée la fille du jardinier amateur. Ailleurs, dans une *Parada de los Navarros* en Aragon, un maquignon roué fait l'éloge de la mule qu'il veut vendre, en détaille toutes les beautés plastiques; un vieux se penche à l'oreille de l'acquéreur indécis, et paraît lui conseiller de ne point trop se fier aux belles paroles du maître de la bête. Indifférent à tout cela, un grand garçon assis près d'une jeune femme, pince de la guitare, au grand ébahissement d'un spectateur vu de dos. *Devant l'alcade* est une scène de vaudeville fort piquante. Un grand dadais se débat niaisement contre les récriminations simultanées de deux jeunes femmes auxquelles il a sans doute fort imprudemment promis en même temps le mariage. Le tribunal champêtre écoute avec beaucoup de gravité les explications et les doléances des plaignantes, pendant que les parents et amis des deux ariadnes attendent anxieusement le jugement à la Salomon que l'alcade va rendre. Il serait injuste de méconnaître que ces scènes sont rendues avec esprit, qu'elles présentent un certain humour du meilleur goût, et que l'artiste sait en un mot habilement se maintenir dans le ton de la vraie comédie et du vaude-



ville de bonne société. Je viens de revoir au musée du Luxembourg la *Romance à la mode* qui figurait au Salon de 1868. Ce tableau n'est-il point réellement fort intéressant? Les physionomies des personnages divers, qui composent l'auditoire de Garat soupirant la romance à la mode d'une voix si enivrante qu'elle fait pâmer les belles merveilleuses qui l'écoutent, présentent une variété et une sorte d'expression très finement observées et étudiées. On ne prête que secondairement attention aux costumes pittoresques, que le peintre a d'ailleurs reproduits avec une discrétion habile, évitant avec soin d'en faire la préoccupation instante du spectateur. Le tableau gagnerait-il à représenter dans un scenario analogue des types espagnols vêtus d'étoffes éclatantes chamarrées de galons d'or ou d'argent? Je ne le crois point. Qu'on veuille bien me permettre d'écrire à ce propos quelques lignes de réflexions personnelles que le lecteur traitera de paradoxes, s'il lui convient. L'art, à mon humble avis, est fait d'unité et de simplicité. Le peintre qui poursuit un idéal de sensations multiples me paraît ressembler fort au chasseur légendaire qui court deux lièvres à la fois; l'un et l'autre lui échappent. Placé en face de l'immortelle *Dispute du Saint-Sacrement* ou de l'*École d'Athènes,* la sublimité de la pensée de l'artiste exprimée par une forme incomparable absorbe tout mon être, toutes mes facultés sensorielles et psychologiques; le penseur et le peintre ne font plus qu'un dans mon esprit, se confondent dans une entité générale devant laquelle je m'incline respectueusement, en une contemplation de ravissement. *La Descente de Croix* éblouit, enivre. La magie prestigieuse du coloris produit la sensation voluptueuse d'une harmonie qui caresse toutes les fibres humaines et emporte l'imagination dans le monde des rêves d'or. Greuze émeut par son *Paralytique*, son *Heureuse Mère de famille;* les nymphes de Watteau, les mignardes coquettes de Fragonard, sourient aux yeux en leur grâce vaporeuse, en leur charme pittoresque, et les Rembrandt sont un poème de lumière. Il importe peu



de rencontrer dans une œuvre une idée quelconque, idée de haute philosophie, de comédie ou de vaudeville, une pensée qui résume un sentiment ou évoque à l'esprit un passé, si la forme, coloris ou dessin, reproduit un fragment idéal ou réel de la nature et m'enchante par cette poésie. Que Regnault ou Fortuny peignent en leurs tableaux d'Espagne les murs dorés des vieilles cathédrales, les coins pleins d'ombre ambrée des mosquées et des ruelles tortueuses de Grenade ou de Burgos, les coteaux brûlés et les montagnes d'Andalousie teintées de rose, qu'ils tissent de leurs pinceaux sur la toile des étoffes mauresques aux couleurs chatoyantes, forgent et damasquinent de vieilles armures, cisèlent des orfèvreries comme Juan Ximénès, Auton Conill ou Bernat Uguet, ils font œuvre d'artistes. Quoi qu'il en soit de la valeur de cette critique incidente, M. Worms est, en résumé, un des peintres de ce temps qui ont le mieux vu et le mieux peint l'Espagne pittoresque et intime.

MARIUS VACHON



